

## TÜRK HALK OYUNLARINDA DOĞAÇLAMA VE KURGU İKİLEMİ

Rıza Özgür ALTUN<sup>1</sup>

### ÖZ

Halk oyunları, kültürel kodlarıyla sosyoloji ve antropoloji çalışmalarında önemli bilgiler sunmaktadır. Günümüzde ise sahne sanatlarının yaygınlaşmış maddi kazanç kapısı olmasıyla birlikte artan ivmeyle tek tipleşme görülmekte ve halk oyunlarının bu işlevi körelmeye yüz tutmaktadır. Halk oyunlarında kullanılan ekipmanların neden kullanıldığına bakılmaksızın sadece aksesuar olarak kullanılması örneklerden sadece biridir. Otantiklik maskesiyle kullanılan aksesuarlar, ezberletilen figürler, müzikler gün geçtikçe kalıplaşmaya başlamakta ve doğaçlamanın önünde taştan bir duvar gibi durmaktadır. Otantik, TDK sözlüğünde “eskiden beri mevcut olan özelliklerini taşıyan” anlamındadır. Orijinal dilindeki anlamıysa “gerçek”, “hakiki”, “asıl olan”dır. TDK çevirisine göre sahnede otantik bir oyun oynanabilir gibi görünse de dans sosyal ortamından alınıp sahneye konduğu andan itibaren otantikliğini yitirip aslının taklidi haline gelecektir. Halk oyunları, sosyal danstan *sahne sanatlarına* dönüşmeye, evrimleşmeye başlamıştır. Kültür dâhilinde oynamaktansa sahnelemek revaçtadır. Dansın hem terim karşılığındaki hem uygulamadaki evrimi salt estetiğe doğru yönelmektedir. Bu yönelim de ister istemez bediiyat kabullerindeki görsel şartlanmaları peşinden getirip estetik olmayanları dışlamaya ve böylece halkın dansını halktan soyutlayıp değiştirerek tekrar halkın üzerine giydirmeye başlamaktadır. Selim Sırrı Tarcan’ın çabaları ve zeybek dansının yaşadıkları, bu kurgusallaşma serüvenini net şekilde anlatmaktadır. Kurgu, müzik ve kostümlerde de kendini göstermeye başlamıştır. Pratikliği nedeniyle canlı müzik yerine kayıt kullanılması, halkın vaktiyle giydiği kıyafetlerin çoğunlukla ucuz taklit sahne kostümlerine dönüşmesi gibi süreçler bu kurgusallaşmaya örnek olmaktadır. Halk oyunu sadece sanat, kültür ya da bilimdir demeden, hepsinden parçalar taşıdığı kabullenilmelidir. Kurgu veya doğaçlama için birini diğerinden üstün tutmadan ikisinin de birbirinden farklı olduğunun ayırtına varılmalıdır. Birisi ötekinin ikamesi değildir, zaman zaman iç içe geçmiş olsalar da ikisi bambaşka olgulardır.

**Anahtar Kelimeler:** *Türk halk oyunları, doğaçlama, emprovizasyon, koreografi, kurgu, sahne, kültür, sanat.*

<sup>1</sup> İstanbul Teknik Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Geleneksel Danslar Yüksek Lisans Programı  
Mezunu, r.o.altun@gmail.com, ORCID: 0000-0002-3922-3928

# IMPROVISATION AND FICTION DILEMMA ON TURKISH FOLK DANCES

## ABSTRACT

Folk dances provide important information in sociology and anthropology with their cultural codes. Today, with the increasing acceleration of performing arts becoming the gate of financial gain, uniformity is observed with increasing acceleration and this function of folk dances is facing cultural atrophy. Memorized figures and music used with authenticity mask become more and more stereotyped and stand like a wall in front of improvisation. Authentic means "which has long-existing features" in the TDK dictionary. In its original language, it means "real" and "the original one." According to the TDK translation, an authentic game can be performed on stage, but from the moment the dance is taken from its social scene and staged, it will lose its authenticity and become an imitation of the original. Folk dances have begun to evolve from social dance to performing arts. The evolution of dance sits solely towards aesthetics. The efforts of Selim Sırrı Tarcan and the experiences of the Zeybek dance clearly describe this fictionalization adventure. It has also begun to manifest itself in fiction, music and costumes. Examples of this fictionalization are the use of recording instead of live music due to its practicality, the transformation of the clothes worn by the folk into mostly cheap imitation stage costumes. It must be accepted that folk dances carry pieces from all of them, not just art, culture or science. One is not the substitution of the other; although they are intertwined from time to time, both are completely different phenomena.

**Keywords:** *Folk dance, improvisation, fiction, choreography, tradition, stage, culture, art.*

## EXTENDED ABSTRACT

Folk dances, with hidden cultural codes provide a lot of information for sociology and anthropology researchers. Nowadays, with the increasing acceleration of performing arts becoming the gate of financial gain, uniformity is observed with increasing acceleration and this function of folk dances is facing cultural atrophy. The use of equipment on stage which used in folk dances are as just accessories, regardless of why they are used, is just one example. Without questioning, the accessories used with the mask of authenticity, memorized figures, movements, recorded music are becoming more and more stereotyped and these patterns are like a stone wall in front of improvisation. Meaning of authentic in the TDK dictionary is "carrying the features that have existed in the past". In its original language (Fr. Authentique), it means "real", "original". Although it seems acceptable that an authentic dance can be danced on the stage according to the translation of TDK, the dance will lose its authentic features and become an imitation of the original from the moment it is taken from the social environment. The folk's appreciation of the fiction, which started to replace improvisation, has also exacerbated profit relations. On this occasion, folk dance started to evolve from social dance to performing arts. Instead of dancing within the culture, exhibiting or staging is popular. The evolution of dance, both in terms and in practice, is directed towards aesthetics. This tendency inevitably follows abstraction of cultural items from dance and obeying aesthetic rules. This situation feeds folk's dance manners and vice versa. They both affect each other.

Efforts of Selim Sırrı Tarcan and the things happened to Zeybek dance, clearly explains this adventure of passing from improvisation to fiction. Fiction began to manifest itself not only in movements but also in music and costumes. Using of recorded music instead of live music, due to its practicality destroys improvisation possibilities by interacting with musicians. Casual clothes of folk become cheap imitation stage costumes and lose characteristic features.

It should be accepted that folk dancing carries pieces from all of them, rather than just saying that it's just art, culture or science. Traditional folk dances -as a folk culture- which are socially important values which carry many cultural codes. But nowadays they are in the shadow of stage magic. Improvised dances are mostly choreographed due to stage rules. Most of traditional dances are influenced from the works that have choreography (written, designed) based movements. Many dances that performed single in the beginning are performed with crowded groups and should be all synchronized. Among the reasons for this preference; avoiding the appearance of chaos on the stage can be regarded as the convenience of standardized stereotype education and the aim of influencing the audience with the incense emitted by the grandeur of appearing. Basically, there is a big difference between folk dances and performing arts and has been reached by touching the difference of culture and art.

Today, especially with the population piling up in cities, we see choreographic dances for stage that have fixed figure sentences, music and costumes rather than improvised, local folk dances. Although most of these choreographers claim the authenticity of the choreographies, when we look deeper, it is seen that the dances performed by the stage artists are far from local.

Instead of giving a clear answer to the question of whether folk dance is art, culture or science, it should be accepted that it carries pieces from all of them. It would be a big mistake to deny others by narrowing the gaze and saying that only one should be.

When the concepts of dynamic and static, or, more precisely, musicology and changes, are considered to be different without being fought with each other, discussions of the color of the tassel of the vest will no longer be shackles at the feet of the folk dancers. Marketing the changes made for the sake of financial gain under the name of authenticity causes confusion in the unquestioned minds.

It should be recognized that both are different tastes, without saying whether one is better than the other for fiction and improvisation. One is not the substitution of the other; although they are intertwined from time to time, both are completely different phenomena. Even it is evident that folk dances in local give birth to folk dances on performed on stage, it is impossible to say clearly which one affects the other more. Our current knowledge states that the dances which staged and, in the folk's, life should be watched and examined with different glasses.

## 1. Giriş

Kültürel ve sosyal antropoloji çalışmalarında önemli ipuçları sunması bakımından halk oyunları, Kaplan'ın, Talat Mümtaz'ın 1928 yılındaki çalışmasından aktardığı üzere tartışmasızca önemli bir yere sahiptir. "En çok işimize yarayacak ve harsi bilgilerimizi daha ziyade kuvvetlendirmeye medar olacak başlıca tetkik zeminlerinden biri rakstur" (Kaplan, 1992: 395). Topluların danslarına bakarak pek çok sosyolojik çıkarım yapılabilir. Nihal Cömert'in (1996) belirttiği üzere; "Türk Halk Oyunları ait olduğu yörenin tarihini, coğrafya ve iklim yapısını, müzik geleneğini, giysi, takı, kullanılan araçlarını ve yöre insanının yaşam biçimini bünyesinde taşıyan; bu öğelerle bağlantılı olarak, yöre insanının, kendine özgü

biçimde hareket ve figürlerle yansıttığı halk kültürü ürünleridir" (s. 1). Örneğin köylerdeki kadın oyunlarında davul, zurna, bağlama yerine sıklıkla tencere, kaşık gibi aletlerin kullanılmasının en önemli sebeplerinden biri harem selamlık eğlencelerde kadınların erkeklerle birlikte aynı ortamda bulunmaması, bulunamamasıdır. Harem selamlık toplanma geleneğinden ötürü erkek çalgıcıların kadınlara iştirak edememesi ve bu sebeple kadınların evlerinde buldukları ev aletlerini, mutfak gereçlerini eğlenceleri, matemleri, kutlamaları, anmaları kısaca toplanma amaçları için çalgı olarak kullanmaları bahsi geçen kültürel kod çıkarımlarındandır.

Ötken'in (2010) belirttiği üzere "Geleneksel halk oyunları icrasında toplumsal, kültürel değerlerin ve dini inançların da etkisiyle kadının erkeklerle birlikte olması mümkün değildi." (s. 50). Kültürel geçmişimizde kadınının erkeklerin arasında, karşısında dans etmesi haramken bugünün sahne kültüründe, kadının cinsellik barındıran öğelerle birlikte sahne alması adeta kanıksanmıştır. Ötken'e göre ayrıca; "Kadın dansçıların giydikleri kostümler geleneksel dansları icra etseler dahi seksepalitesi ön planda olan kostümlerdir" (s. 52). Bu önemli tespit, halk oyunlarından sahne danslarına geçiş ile ilgili ispat niteliğinde kabul edilebilmektedir.

Özellikle 1960'lardan bu yana, halk oyunları alanında sıklıkla kullanılan otantik sıfatı TDK sözlüğünde "eskiden beri mevcut olan özelliklerini taşıyan" anlamına sahiptir. Orijinal dilindeki (Fr. *Authentique*) anlamı ise "gerçek", "hakiki", "asıl olan"dır. TDK çevirisine göre sahnede otantik bir oyun oynanabileceği kabul edilebilir gibi görünse de dans sosyal ortamından alınıp, yalıtılmış sahneye konduğu andan itibaren otantik özelliklerini yitirip aslının taklidi haline gelecektir. Otantik kavramı ile ilgili olarak, Kızmaz'ın şu tespitleriyle karşılaşmaktayız:

Dinamikçilik ve statikçilik tartışmasının günümüze kadar süregelen halk danslarında otantizm tartışmasının temeli olduğunu söyleyebiliriz. 1960-80 yılları arasında da bir hayli ateşli olarak savunulan "yöresellik", "naturellik", "otantiklik" gibi kavramlar yapılan çalışmaların 'olumlu' niteliğini ortaya koymak için sıkça kullanılan kavramlardı. Ancak kanımızca yanlışlığın kaynağı da bu kavramların nitelik tanımlanırken "olumluluk" anlamında kullanılmasıydı. Dolayısıyla bu anlayışın dışına taşan, modernize edilmeye çalışılan, içeriği yeniden yorumlanan tüm halk dansları çalışmaları genellikle dejenere olmak, yozlaşmak ya da en hafif tabiriyle halk kültürünün bir parçası olmamakla itham ediliyordu (Kızmaz, 2013: 93).

Kızmaz'ın aynı çalışmasında gösterilerin, halk oyunlarının otantik ismi altında kurgusallaştığına dair Ömer Işık'a ait şu sözlere yer verilmektedir: "Devlet Halk Dansları'nın maalesef yaptığı gösteriler, sahneleme yönünden çok zengin ancak insanlar onu otantik olarak algıladığı için ve yeterince aydınlatılmadıkları için halk oyunları camiası o tuzağın içinde gönüllü olarak yer almış oldu. Gönüllülük çıkar ilişkisinden geliyordu" (Kızmaz, 2013: 93).

Doğaçlamanın yerini almaya başlayan kurgunun halk tarafından beğenilmesi tabii ki çıkar ilişkilerini de alevlendirmiştir. Bu vesileyle halk oyunları sosyal danstan *sahne sanatlarına* dönüşmeye, evrimleşmeye başlamıştır. Kültür dâhilinde oynamak yerine sergilemek veya sahnelemek revaçtadır. Geçiş sürecine katkısı büyük olan etkenlerin oldukça önemli olan bir tespitini Kurt'un çalışmasında görmekteyiz.

Geçmişte halk oyunlarını “otantik” olarak adlandırdıkları biçimiyle sergileyen dernekler, o yıllarda [70’li ve 80’li yıllar] daha farklı sahne düzenlerine, daha stilize kostüm kullanımına ve daha zengin müzikal yorumlara yönelmektedir. Yarkurul üyelerine göre, bu değişimin nedeni, folklor piyasasında çok yakından bilinen bakanlık denetimlerinde ön sıralarda yer almak, az düşünerek çok iş yapmak, yarışmalarda başarılı olmak mantığında aranmalıdır (Kurt Kemaloğlu, 2012: 80).

Bu yaklaşım kurgusallaşmaya geçiş sürecini açıkça göstermektedir. Şerif Mardin’in toplumların geneli için Marx’tan alıntılandığı aşağıdaki tespit, önemli bir sosyolojik ve antropolojik unsur olan halk oyunları camiası için de geçerlidir. “Marx, insanların belli bir sosyal grubun içinde ‘gömülü’ oldukları için, dünyayı bu grubun çıkarları açısından görececeklerini söylemişti. Bunun doğru olduğuna şüphe yok” (Mardin, 1992: Bir toplum haritası olarak simge: kültür). Sahnelenen oyunlara bakıldığında, halk oyuncuların çoğunluğunun gerek estetik kaygılar gerekse maddi kaygılarla, oyunların özündense sahnedeki güzellikleri önem sırasının üst basamaklarına koydukları görülmektedir. Günümüzde halk oyuncu yerine dansçı sıfatı daha yaygın olarak kullanılmaktadır. Dansın TDK sözlüğündeki karşılığında ise “Müzik temposuna uyularak yapılan ve estetik değer taşıyan düzenli vücut hareketleri, raks” yer almaktadır. Hem terim karşılığında hem de uygulamadaki evrim estetiğe doğru yönelmektedir. Bu yönelim de ister istemez bediyat kabullerindeki görsel şartlanmaları peşinden getirip yad estetik olanları dışlamaya ve böylece halkın dansını halktan soyutlayıp değiştirerek tekrar halkın üzerine giydirmeye başlamaktadır.

## 2. Metot

Halk oyunlarında kurgu kullanımındaki artışın olasıkları neden sonuç ilişkilerinin irdelendiği çalışmada, tanımlayıcı araştırma modellerinden gözlem ve benzetim yoluna ek olarak ikincil kaynaklardan bilgi sağlanmasına da başvurulmuştur. Müzikoloji, sosyoloji ve antropoloji kaynaklarının taranıp güncel gözlemlerle harmanlanması sonucu çıkan örneklerin sunulmasıyla, halk oyunlarının otantikliği üzerinden kurgu ve doğaçlama dilemması bir nebze olsun aydınlatılmaya çalışılmıştır. Halk oyunları, yalnızca bedensel hareket bağlamında değil, bir bütün olarak görülmesi gereken, alanı besleyip tamamlayan müzik ve kostüm yönlerinden de ele alınmıştır.

## 3. Bulgular

### a. Doğaçlama ve Kurgu

Doğaçlama kavramı temelde iki farklı şekilde açıklanabilir; kalıplara bağlı ve bağımsız. Makale boyunca bahsedilen doğaçlama, kalıplara bağlı olan doğaçlamadır. Bu konuda Gürbüz Aktaş’ın da benzer bir tespiti vardır: “Bu durumda rekreatif çalışmaları dans olan, dans eğitimi almamış kişilerin içgüdüsel olarak yaptıkları doğaçlamayı “doğal doğaçlama”, meslekleri nedeniyle hem hareket hem de doğaçlama eğitimi almış eğitilmiş kişilerin yaptıkları doğaçlamayı da “kurgusal doğaçlama” şeklinde adlandırmak tasniflemeyi kolaylaştıracaktır” (Aktaş, 2017: 176). Kalıplara bağlı veya kurgusal doğaçlama, belirli bir makam bilgisi dahilinde

yapılan taksime benzetilebilir. Taksim, TDV İslam Ansiklopedisi'nde "... icracının, kabiliyetinin yanı sıra makam geçkilerinde kulağı tedirgin etmeden cezbedici nağmeler kullanabilmesi için sazına çok hâkim olması, ayrıca makam bilgisiyle tekniğinin kuvvetli olması gerekir" (Taksim: Türk müzikisinde bir form, 2010) şeklinde tanımlanmaktadır. Frekansları belirli aralıklar dâhilinde serbestçe ama önceden taklit yoluyla veya keşifle öğrendiği bazı kalıplardan faydalanarak yapılan seyre taksim denmesi gibi dansa da belirli hareket kalıpları içinde serbestçe dolanmak suretiyle yapılan hareketlere doğaçlama denmektedir. Mevzubahis doğaçlama; genel bir ruhu, tavrı, hissiyatı, belirli geleneksel biçim özelliklerini koruyarak, icracının içinden geldiği şekilde anlık olarak üretmesidir. Özellikle bireysel performanslarda yöreyi anlatan kaynak kişiler dahi farklı zamanlarda farklı şekillerde oynamaktadır. Eroğlu ve Yatman'ın çalışmalarında belirtildiği üzere "Bugün bilinmektedir ki, kaynak kişilerin her biri aynı oyunu farklı oynamakta; bir kişi dahi bir oyunu birkaç defa oynadığında, her defasında farklı oynayabilmektedir" (Eroğlu & Yatman, 2008: 37). Fakat Türk halk oyunlarının büyük çoğunluğunun ekip dansı olması, doğaçlama önündeki engellerden birisi olarak görülmektedir. Dans, ekip halinde aynı figür tümleleriyle aynı birim zamanlarda icra edilse de aslında kişilerin adım, beden tavırları ve hareketi işleyiş tarzlarında kişisel süslemelere, dolayısıyla doğaçlamaya yer verilmektedir. Bu mikro doğaçlamalar tavır olarak adlandırılrsa da özünde yatanın kişinin doğaçlama yeteneği olduğu aşikârdır. Hâlbuki günümüzdeki profesyonel ekiplerde kişisel yorumlamanın serbest olması şöyle dursun, aksine, herkesin adeta programlanmış bir robotmuşçasına, titizlikle üzerinde durulan senkronizasyonla aynı hareketleri aynı eklem açıklıkları ile yapmaları tercih edilmektedir. Bu tercihin sebepleri içinde; sahnedeki karmaşa görüntüsünden kaçınmak, standartlaştırılmış tek tip eğitimin kolaylıkları ve yekvücutmuşçasına dev bir bütün olarak gözükme heybetinin yaydığı buhur ile seyirciyi etkileme gayesi sayılabilir. Kemaloğlu, bu değişimi şöyle anlatmaktadır: "Sahneleme alanında "otantiklik"ten çok, sahne sanatının gereklilikleri tartışılmakta; halk danslarını Batılı sahne danslarıyla birleştiren şovların melez hareket estetiği yaygınlaşmaktadır" (Kemaloğlu, 2012: 138). Hareketlerdeki eş güdümlülüğün; eğitmenin, koreografin veya yönetmenin öncelikli tercihi olmasına dair Öztürkmen'in yorumu önem taşımaktadır: "Öğreticiler ise çoğu kez bireysel figürleri sahne düzenindeki derli toplu bir görüntüye feda edebilmekteydiler. Bu, biraz da, Cumhuriyetin erken döneminde halk oyunları icrasında aranan en önemli unsur olan "intizam" kavramının başka türlü bir tekerrürü sayılabildi" (Öztürkmen, 1998: 267). Tek tiplleşme görsel olarak çok etkileyici gözükse de oyunun otantikliğinden, özünden uzaklaşıldığının bilincinde olarak yapılmalıdır. Altını çizerek belirtmekte fayda var ki bu çalışmaların yanlış olduğu ima dahi edilmemekte, sadece yereldeki otantik oyundan farklı bir şey olduğu dile getirilmektedir. Ayrıca ekip danslarındaki doğaçlama, yalnızca kişisel tavır ve yorumlamalarla ince ayırım olarak kalmayıp bazı oyunlarda kimi oyuncular ekipten ayrılarak farklı hareketler de yapabilmektedir. Uzunkaya'nın bu konu hakkındaki görüşü ise şöyledir: "*Halaybaşı*, zaman zaman sıradan ayrılarak tek başına birtakım hareketleri sergileyip yerine döner ve diğer oyuncularla birlikte oyuna devam eder"

(Uzunkaya, 2005: 12). Bu durum yalnızca sahne çalışmalarında değil, yereldeki topluluk danslarında da bireysel doğaçlamanın olduğunu göstermektedir.

Dansın kurgu veya doğaçlama olması arasındaki belki de gözden kaçan en önemli fark sebep sonuç ilişkisinin yer değiştirmesidir. Halkın oynadığı oyunda toplumsal olaylar, kişisel tecrübeler, duygular hareketlere yön vermiş ve dans doğal bir şekilde oluşmuşken sahnelemede yapılan hareketlere anlamlar yüklenmiş, anlatılmak istenen hikâyeye, duygulara yönelik hareketler kurgulanarak sıralanmıştır. Cömert, Fikret Değerli'nin ders notlarından şöyle bir alıntı yapmaktadır: "... Fikret Değerli'ye göre otantik sunuş, oyunun yöresinde aslına uygun olarak oynanmasıdır. Burada içe dönük bir icra şekli vardır. Oyuncu seyirci için değil kendisi için oynar" (Değerli'den aktaran Cömert, 1996: 32). Halk oyunları ile doğrudan alakalı olmasa da Jean-Paul Sartre, varoluşçuluğu tanımlayıp savunduğu *Varoluşçuluk Bir İnsancılıktır* eserinde duygu ve eylem ilişkisiyle ilgili şunları iddia eder: "Başka bir deyimle, duygu yapılan hareketlerle oluşur. Duygunun değeri edimlerden sonra ortaya çıkar" (Sartre, 1985: 75).

Oyunların düğün, eğlence ortamlarında gösteri ekiplerince çalışılmış koreografilerle sergilenmesi, oyunun yapısında değişiklikler yaptığı gibi oyunların en temel amaçlarından olan sosyalleşmeye de ket vurmaktadır. "İzleyen katılımı, oyunun önceden hazırlanmış olması ve belli bir ustalığı zorunlu kılması nedeniyle engellenmektedir. İzleyen, salt tüketici durumundadır. Halk dansları da günümüzde bu koşullar içinde algılanmaktadır. İzleyen katılımını gerektirmez. Bu danslar yalnızca seyirlik sanatı olarak algılanır ve varoluş koşulları düşünülmez" (Su, 2000: 5).

Elbette "sanat, sanat için midir toplum için midir?" gibi kesin yanıt olmayan, olamayacak bir dilemmaya değinmeyeceğim fakat "halk oyunları sanat mıdır, kültürel öge midir?" sorusuna kabaca da olsa bir yanıt aramamız bakış açımızı genişletecektir. Öncelikle kültürün tanımını için *Sosyoloji Sözlüğü*'ne bakalım. "Sosyal bilimde kültür, insan toplumunda biyolojik olarak değil, toplumsal araçlarla aktarılıp iletilen her şeyi anlatır... kültür, insan toplumunun sembolik ve öğrenilmiş yönlerini anlatan genel bir terimdir" (Marshall, 1999: 442). Halkın yaşadığı, atalarından duyduğu olayları beden dilleriyle aktarması olarak tanımlayabileceğimiz halk oyunları, Marshall'ın tanımını göz önünde bulundurulduğunda kültürel öge olarak sınıflandırılmaktadır.

Aslında gündelik yaşam içindeki halk oyunları ile sahnelenen halk oyunları arasındaki değişim sosyolojik boş zamandan profesyonelleşmeye geçiş gibi görülebilir. Camus'un *Sanatçı ve Çağı* eserinde belirttiği üzere

Sanat için sanat, yani bir sanatçının yalnız, kendi kendisini eğlendirmesi, sahte ve soyut bir toplumun sanatıdır. Mantıki sonucu, salon edebiyatıdır bunun, ya da gerçeğin yıkılışı demek olan güzel lakırdılar ve soyut fikirlerdir. Birkaç eser, bir avuç adamın, hoşuna gider, öte yandan kaba saba bir sürü buluş, geri kalanları yıkar. Sonuçta, sanat toplumun dışında kurulmuş olur ve yaşayan köklerinden kesilir (Camus, 1965: Sanatçı ve çağı, I).

Halk oyunlarını köklerinden ayırmamak adına sahnedeki kurgu ve yereldeki doğaçlama oyunları ayrı değerlendirmek gerekmektedir. Aksi durumda toplumun

gündelik yaşamından doğan, folklorik bir anlatım ögesi olan halk oyunları profesyonelleşmiş gösteriler olarak anlamlarını kaybedebilirler.

Sosyal dansın sahne çalışmalarını etkilediği gibi sahne çalışmalarının da sosyal dansı etkilediği su götürmez bir gerçektir. Birbirleri üzerinde doğrudan hüküm sürmeseler de sahne doğal, doğal ise sahneyi kullanarak gelişmeye veya en azından değişmeye devam eder. Bu etki kimisine göre kültürün köklerini budamak olarak görülürken diğer bir açıdan bakınca kültürün canlı olup genişlediği şeklinde yorumlanmaktadır. Kültürün diğer anlamının tarım olduğu düşünülünce bu denli değişken ve üretken olması kendi metaforunu da özünde taşımaktadır. Doğaçlamadan koreografiye geçiş süreci çok daha somut, net, mutlak bir örnekle görülebildiğinden konuya zeybek dansları özelinde devam etmek faydalı olacaktır.

### **b. Zeybek ve Koreografi**

Zeybek kültüründe danslar belirli bir karakter üzerinde doğaçlama ile can bulur. “Zeybek dansının icrasında müzik ve dans sürekli bir etkileşim halindedir. Birinin diğerine ayak uydurması suretiyle hem bir bütünlük sağlanır hem de dansta sergilenmesi gereken tavır veya üslup ortaya konulmuş olur” (Mirzaoğlu, 2000: 282). Hatta dansta doğaçlama o kadar fazladır ki zaman zaman dansın içeriğinin müziğe göre şekillenmesi yerine müzisyenler icralarını dans eden kişiye göre değiştirmek durumunda kalabilir. Ödemiş, bu konu hakkında şunları aktarmıştır:

Yerel törenlerde herhangi bir sebep ile ‘zeybek dönmek’ üzere alana gelen bir kişi, yapacağı hareketleri icra edilen müziğe göre belirlemeyebilir. Bu gibi durumlarda mehter, dans icrasına göre, çalınması istenen ezgiyi başka bir ezgi ile değiştirebilir ya da bilinen ezgi üzerinde farklı düzenlemeler yaparak dans icrasına ve dansa bağlı olarak yeni oyun müziklerinin üretilmesine katkıda bulunabilir (Ödemiş, 2011: 383).

Müzisyen ve akademisyen Okan Murat Öztürk’ün zeybek kültürü üzerine çalışmasında zeybek oyununun irticalen oynanması üzerine şu cümleler görülmektedir:

Zeybek dansları, solo danslardır. Özellikle efelerin oynadığı danslar, mutlaka tek oynanır. Dansın doğasında, ‘improvize’ bir karakter vardır. Dansın bu karakteristiği, beraber oynamadaki ortak figür veya hareketlerin bulunması mecburiyetinin, zeybek dansında çoğunlukla yer almamasını sağlamaktadır. Dolayısıyla zeybek dansında, solo ve doğaçlama karakteri öne çıkmaktadır (Öztürk, 2003: 109).

Zeybek oyunları karakteristik olarak yalnız oynanan danslar olsa da toplulukla birlikte oynanması da yadırganmayan, alışıl gelmiş bir icra şeklidir. Doğaçlama oynama, yalnızca tek kişi tarafından sergilenen danslarda görülmez. Grup halinde zeybek dönerken de tüm ekip, aralarındaki en tecrübeli dansçı tarafından verilen komutlarla yönlendirilmektedir. Rıza Tevfik’in 1900 yılındaki Raks hakkında makalesinde belirttiği gibi: “Beş on kişiyle bir halka oluşturup Zeybek havası oynanacak olursa o vakit en güzel oynayan zat kumanda eder, aynen Zeybek havası hakkında dahi kumanda eden zat: “ilerle”, “geri”, “dön”, “aşağı”, diyerek başlıca hareketi tayin eder ve kendisi sağındaki arkadaşından uzakça durduğundan halka o



noktada bir faysal arz eder” (Uçman, 1982: 279). Topluluk halinde zeybek dönerken de, daha önce belirtildiği üzere, herkes aynı hareketleri aynı şekilde yapmaz. Ekibe ait belli bir ruh hissedildiği halde her dansçı ayrı bir fert olarak kendine has hareketlerini, süslemelerini yaparak kendi üslubunu ortaya koyar. Türk halk oyunları alanının en önemli araştırmacılarından Gazimihal bu durumu şu cümlelerle anlatır:

Oyuncular ayrı ayrı, fakat cümlesi (hepsi) aynı tempo ve figürlerle, hem de tam bir beraberlik içinde oynarlar. Öbürleri genel heyetiyle göze çarptıkları halde, bunlarda her oyuncu ayrı ayrı dikkati çeker. Birliktelik içindeki bağımsızlık âdeta ferdin yiğitlik güvenini canlandırır. Neticede oyuncunun şahsiyet etkisi de oyunda fazlasıyla kalır (hissedilir) (Gazimihal, 1997).

Konu zeybek oyunları ve koreografi olunca şüphesiz ki karşımıza çıkan isimlerin en mühimi Selim Sırrı Tarcan (1873-1953) oluyor. Tarcan’ın asıl uzmanlığı beden eğitimi olmakla birlikte, zeybek oyununa karşı özel ilgisinin olması ve oyunu doğaçlamadan çıkarıp koreografiye dönüştürmesi yurt içi ve yurt dışında geniş alanlarda sergilenebilmesine vesile olmuştur.

“Öyle ki [Tarcan’ın] bu ilgisi, cumhuriyet dönemi içinde, geleneksel ve yerelin millileştirilerek modernleştirilmesi süreci içinde, ‘Tarcan Zeybeği’ olarak anılacak ‘sosyete’ dansı ve müziğini yeniden düzenlemesine yol açacaktır” (Öztürk, 2003: 96). Selim Sırrı Tarcan’ın Zekeriya Sertel ile mülakatında zeybek dansındaki doğaçlamasına ilişkin tespitleri şöyledir: “Bu zeybeklerden her birinin raksı bir başkaydı. Tavırları, ayak atışları, sıçrayışları, dönüşleri, birbirine benzemiyordu. Ondan başka her defasında muhtelif şekillerde oynuyorlardı. Kendilerinden sebebini sordum. Çalımına nasıl gelirse öyle oynarız, bu doğuştan, nizama girmez, dediler” (Ekici, 2003: 17). Tarcan, Paris Sorbon Üniversitesinde toplanan Beynelmillel Beden Terbiyesi Kongresi’nde oynadığı zeybek oyunu üzerine yaşadıklarını ve sonrasında zeybek dansını kalıplaştırmaya neden ihtiyaç duyduğunu şu cümlelerle anlatır:

Oyunumu beğendiler, alkışladılar, tekrar oynamamı rica ettiler. Bir daha oynadım, tabii ikincisi birinciye pek benzemedi, aklıma geldiği zaman diz çöktüm ve canım istediği zaman da döndüm. Hâlbuki onların danslarının vezin ve ahengi, adım atışları, sıçrayışları hiç değişmiyordu; hepsi hesaplı bir (*measure*)e (fr. ölçüye) tâbi idi. Ondan sonra bazı sıkıcı sualler karşısında kaldım. Hareketlerin sırasını, ellerin, parmakların şeklini, kolların vaziyetini sordular, beni hayli terlettiler. Bunlar babadan evlâda intikal eden milli anelerdir, sırası filân yoktur; muayyen bir başlangıç şekli olmadığı gibi sonu da yoktur. İnsan yorulunca durur, dedim. Dedim ama ben de kanaat getirdim ki, muayyen bir usul tahtında oynamıyordum. Benim gibi her heves eden görenek suretiyle bellediği şekilde oynuyordu... 1916 yılında ben de bir metot dâhilinde başlangıcı ve sonu belli olan, muayyen figürleri olan yeni bir zeybek dansını vücuda getirmeğe karar verdim... Gerek türkünün, gerek raksın milli karakterini muhafaza etmeğe dikkat ettim. Böylece (Tarcan zeybeği) meydana çıktı (Tarcan, 1992: 183).

Dansın koreografi değil, anlık duygularla doğaçlama üzerine olması, Tarcan tarafından tabiri caizse bayağı olarak algılanmıştır. Tarcan, daha üstün olan dansların kalıplara sıkıştırılmış olması gerektiğini düşünmüş olacak ki zeybek dansının doğasında olan doğaçlama mantığını törpüleyerek çeşitli figürlerin sıralanması haline

dönüştürmüştür. Bu yöntem bir yandan oldukça olumluyken diğer yandan sadece bu yeni hali doğru kabul etmek dansın özünü, ruhunu, kültürünü içten içe oymaya başlamıştır. Olumlu olan tarafı, kalıpları belli bir dansın her kesim tarafından kolaylıkla ezberlenip taklit edilebilmesi ve çok hızlı yayılma imkânı bulmasıdır. Bu vesileyle ülkenin her yanında zeybek dansı ve müziği tanınır olmuştur. Kötü yanı ise zeybek diye yayılan dansın aslında zeybek gölgesi olduğu düşünülmeden, gerçek zeybek olarak kabul edilmesidir. Tarcan Zeybeği, sahnede çok güzel bir dans olabilir ama toplumdaki ruh olarak ne kadar halk oyunu olduğu tartışmaya açıktır. Yöreselden evrensel atılan dev bir adım, diğer oyunları da etkileyecek mühim bir kırılmadır.

Bir dansı koreografileştirmek onu balmumu ile kaplamak gibidir. Yüzyıllarca orada duracak, görünce tanınacaktır belki ama detayları, dokusu, kokusu bulunmayacaktır. Bu davranış dansın değişmesine, gelişmesine, evrimleşmesine müsaade etmeden o anki haliyle dondurmaktır. Oysa halk kendi oyunlarını oynarken o günkü ruh haline, bulunduğu ortama göre farklı şekillendirmeler ile dans edebilmektedir.

### **c. Halk Oyunları Müziğinde Kurgu**

Müzikte doğaçlama yalnızca halk oyunları müziklerinde değil, genel olarak Türk müzik geleneği içinde önemli bir konuma sahiptir. “Bu gün Türk kültüründe hem müziğin hem de dansın ilk örnekleri olarak sayılabilecek Şamanların dini ayinlerinde doğaçlamanın çok önemli bir yeri vardır. Bu ayinlerde önceden ana hatları belli olan ayinin, detay kısmında bu gelenek görülebilmektedir” (Demir, 2008). Halk oyunları müziği özelinde en önemli çalgı olan davul için Uzunkaya ve Akbal şu yorumu yapmaktadır: "Davulcular bir taraftan müziği ölçü ve usul yönünden dikkate alırken dansı icra eden kişi ya da kişilerin yaptıkları hareket parçalarını da takip ederek doğaçlama olarak sergileyecekleri ritmik yapıların bu hareketlerle örtüşmesini de sağlamak zorundadırlar" (Uzunkaya & Akbal, 2014: 7). Uzunkaya ve Akbal'ın aynı çalışmasının devamında belirtildiği gibi "Ayağa çalma geleneğinin dansın içinde uygulanmasının en önemli nedeni mükemmel uyumu yakalamaktır. Bu uyumu yakalamak için davulcu icracının ayak hareketlerine eşlik eder... Davul icracılarının yöresel dansları iyi bilmeleri başarılarını etkileyen en önemli unsurlardan biridir" (s. 8). Günümüzde ise sahnede oynanan halk oyunlarının büyük çoğunluğu kayıt müzik üzerine icra edilmektedir. Bu durum müzisyenlerin *ayağa çalma* marifetiyle oyuncularla organik bir bağ kurmasını ortadan kaldırmakla birlikte dansçıların doğaçlama imkânlarını da kısıtlamaktadır. Müzik ve dansın yan yana, muhabbet halinde yol alması yerine müziğin sırtına binmiş bir dans ortamı türemiştir. Bu durum diyalog ile monolog arasındaki farka benzetilebilir. Şaheser monologlar üretilebilir lakin monolog ile diyalog birbirinden farklıdır ve birbirinin yerini tutmaz. Canlı olarak icra edilen ve kayıt alınmış halk oyunları müziği de bunun gibidir. Canlı müzikteki, oyuncuyla etkileşimden ortaya çıkan doğaçlamaların kayıt müzikte olma imkânı yoktur.

Danslarda kayıt müziğe yönelmenin en önemli sebebi erişim kolaylığıdır. Oynayacağınız her yerde dilediğiniz kadar uzun çalacak müzisyen bulmanız pek

mümkün olamazken günümüz teknolojisinde telefonlarda bile en güzel icralardan yüzlercesini taşıyabilmek mümkündür. Diğer bir etken olarak ise halk oyunu yarışmalarının süre kısıtlamaları gösterilebilir. Kayıtlı müzikte sahneye giriş, çıkış, adımların hızı, hareketlerin kesin süreleri bellidir ve çalışmadan kolaylık, senkronizasyon sağlar. Bununla birlikte müzikler istenildiği gibi harmanlanıp kurgulanabilmektedir. Kurgulanıp kaydedilmiş müziğin en büyük artısı ise özellikle büyük gösterilerde koreografin seyirciye aktarmak istediği duyguyu daha iyi anlatabilecek bir düzenlemeye tabi tutulabilmesi ve belki yüzlerce defa sergilenecek bir gösteride niteliğin her zaman aynı kalmasıdır. Müzikte kurgunun artması ise danstaki kurguyu beslemektedir. Diğer bir yandan ise dansta kurgu gelişirken icrada monotonluk tehlikesi baş gösterebilmektedir. Aynı eseri her seferinde ritmiyle, aksanlarıyla, tonuyla bire bir aynı dinledikçe dans da o icranın kayıt sırasındaki dinamiğinde sıkışıp kalmaya başlıyor. Hâlbuki müzisyen ile dansçı arasındaki sürekli etkileşim halk oyunlarının monotonlaşmasını önleyici bir yapıdır.

#### **d. Halk Oyunları Giyiminde Kurgu**

Kurgu ve koreografi günümüz halk oyunlarında her alanda gözükmektedir. Bilinen en eski zamanda dahi 'halk oyunlarının kostümleri' değil, 'halkın giysileri' olduğu atlanmaması gereken bir noktadır. Köyün, mahallenin dansçıları o dansı icra ettikleri yerlerde günümüzdeki gibi özel bir kıyafet giymek yerine kendi günlük veya düğünlük kıyafetleri neyse onları giyiyordu. Ekmekçiöğlü, bu durumu şu cümlelerle özetlemektedir; "Geleneksel giysiler; halkın kullanmak üzere kendisi için ürettiği giysilerdir. Her yörenin belli bir özelliği olduğu gibi, kişilere göre de farklılıklar gösterir. Halk oyunları kostümleri ise halka sunmak için üretilen, sahne kostümleridir" (Ekmekçiöğlü, 2008: 372). Günümüzdeki düğünlerde yapılan dansların görüntülerini yüz yıl sonra izleyen kişinin zeybek oynamak veya halay çekmek için kumaş pantolon, ceket ve gömlek giyilmesinin zorunlu olduğunu savunması ne kadar mantıksızsa herhangi bir oyunu oynamak için zorunlu kıyafetlerin var olduğunu dayatmak da o kadar mantık dışıdır. Eğer yapılan şey halk oyunu oynamak değil de geçmişi canlandırmak üzere bir mizansen ise o zaman kostüm tabii ki gerekliliktir. Oyunun, hangi yıllarda oynandığı kabul ediliyorsa o döneme ışık tutacak antropolojik çalışmalardan yola çıkarak dönem kıyafetleri yeniden canlandırılır ve sahneleme esnasında giyilir. Günümüzde hâlâ yıllar öncesinin giyim kuşam geleneklerini gündelik hayatında devam ettiren bir kesim mevcut olduğu halde sahneleme esnasında sahnedeki dansçıların gündelik hayatından tamamen kopuk, sadece *kostüm* olarak kullanılan giysilerle yöreler taklit edilmektedir. Buradaki taklit kötü niyetli olarak algılanmamalıdır. Sahnedeki her dansçı, kendi yöresel kıyafetini, eski şartlardaki gibi hazırlayamayacağı için yöredeki kıyafetler taklit edilmiş fakat taklit sırasında istemli veya istemsizce tahrif edilmiştir. Konuyla ilgili olarak Ekmekçiöğlü; "Halk Oyunları kostümlerinde, her ne kadar geleneksel giysiden yola çıkılmış olsa da, bir takım düzenlemeler yapılmaktadır" (Ekmekçiöğlü, 2008: 372) yorumunda bulunmaktadır. Kabul etmek gerekir ki bir köy meydanında oynanan oyunda bütün kıyafetlerin tek tip olması, dans edenin sevdiğinin mendile işlediği oyunun bir başkasında aynen

olması mantıklı değildir. Kemaloğlu'nun Tör'den aktardığı şu tespit ve öneriler halk oyunu kıyafetlerinin kostüme dönüşüyle ilgili önem taşımaktadır: "70'li yıllara geldiğinde artık ilkokullara kadar girmiş olan halk oyunlarının "soysuzlaştığını", kıyafetlerin özelliğini yitirdiğini, oyunlara yeni figürler eklendiğini ifade eden Tör'e göre; bu "bozuk düzen"i önlemek için iki şey yapılmalıdır" (Kemaloğlu, 2012: 73-74). Sunduğu iki öneriden kostümlerin korunmasına yönelik olanı ise şöyledir: "Var olanı korumak ve arşivlemek (Ülkenin dört bir yanındaki Kız Sanat Okulları ve Olgunlaşma Enstitüleri'ne görev vererek; mahalli kıyafetlerin sandıkta, sepette son kalan kırıntılarını toplamak. Kitapları, firmaları, motifleri ile arşivlemek. Her sanat okulunda bir kıyafet müzesi kurmak)" (Kemaloğlu, 2012: 74). Ancak onlarca yıldır sahnelerde görülen halk oyunları kıyafetleri, endüstriyel ürün muamelesi görmektedir. Cömert'in de belirttiği gibi "Günümüzde yöresel özellik taşıdığı düşünülen tüm giysiler, kullanım amacı düşünülmeden uyumlu ya da uyumsuz bir araya getirilerek kullanılmaktadır. Aslına uygun olmayan kumaşlar, motifler, birazda ekonomik nedenlerle, yöresel kostümleri gittikçe yozlaştırmaktadır" (Cömert, 1996: 8). Kostümlerdeki kurgu ve fazla talep neticesi üretimin sanayileşmesi, her kıyafeti ve aksesuarı tek tip hale getirmektedir. Kıyafetlerdeki sandık lekeleri azaldıkça kurgu artmakta ve gerçeklikten uzak, yozlaşmış kostümler vücutları örtmektedir. Eroğlu ve Yaman'ın belirttiği üzere "... giyim geleneği denildiğinde sadece giysi düşünülmemeli, arkasında malzemenin elde edilmesinden kesim ve dikime; giyilme şeklinden giyinme yerine kadar geniş bir kültürün olduğu unutulmamalıdır" (Eroğlu & Yatman, 2008: 45).

#### 4. Sonuç

Günümüzde, özellikle nüfusun şehirlere yığılmasıyla birlikte halk oyunlarında serbest tarzlı mahalli oyunlardan çok sahne için sabitlenmiş, figür cümleleriyle, müziğiyle, kostümüyle kalıba sokulmuş koreografik oyunları görmekteyiz. Bu koreografilerin çoğunluğunda koreografin otantiklik iddiası bulunmakla beraber öze bakıldığında, halkın oynadığı oyunların tek tiplikten uzak olduğu görülmektedir. Öztürkmen'in doğaçlamadan uzaklaşıp sahneleşmeye yönelik şöyle bir tespiti vardır: "Sunumu daha farklı, hatta daha çekici kılmanın yolu, artık oyunların özgün özelliklerinden geçmiyordu. Yeni yöntem, "sahne düzeni" adı altında oyunlara bir tür koreografik yorum getirmektir" (Öztürkmen, 1998: 264). Bu tespit de gösterdiği üzere, halk oyunları oynayan kişinin bireysel eğlencesi yerine seyircilerin gönlünü eğlendirmeye yönelik sahne çalışmaları halk oyunlarına bakışı ve bu beklentiler sebebiyle halk oyunlarının kültürel karakterini değiştirmektedir.

Halk oyunu sanat mı, kültür mü yoksa bilim midir sorusuna net bir yanıt vermek yerine hepsinden parçalar taşıdığı kabullenilmelidir. Yalnızca biri olmalıdır deyip bakışı daraltarak diğerlerini inkâr etmek büyük hata olacaktır.

Dinamik ve statik kavramları ya da daha açık haliyle müzecilik ve değişimcilik akımları birbiri ile dövüştürülmeden farklı oldukları kabul edilebildiğinde *yaşmağın püskülünün rengi* tartışmaları, halk oyuncuların ayaklarında pranga olmaktan kurtulacaktır. Maddi kazanç beklentileri uğruna yapılan değişiklikleri otantiklik adı

altında pazarlamak, sorgulamayan kafalarda karışıklığa neden olmaktadır. “Biz yine de değişimi anlamaya çalışmaya devam edelim. Ancak böylelikle müzeciliğe terk edilmiş, kapitalizmin her şeyi metalaştırdığı bir dünyada maddi rant kapısı haline gelmiş halk danslarının toplumsal yaşamla bağlarını yeniden kurabilir, böylece dans ettiğimizi yeniden hatırlayabiliriz” (Kızmaz, 2014: 928).

Kurgu veya doğaçlama için biri diğerinden yeğdir demeden, ikisinin de birbirinden farklı lezzetler olduğunun ayırtına varılmalıdır. Birisi ötekinin ikamesi değil, zaman zaman iç içe geçmiş olsalar da ikisi de bambaşka olgulardır. Halk oyununun, sahnelenen *halk danslarını* doğurduğu aşikâr olsa da günümüzde hangisinin diğerini daha fazla etkilediğini net şekilde söylemek imkânsızdır. “Mademki insanların evren hakkındaki bilgileri zaman zaman değiştirdikleri “gözlük”lere göre değişiyor, dünyada varabileceğimiz bir “temel gerçek” var mı, yoksa bütün gerçekler “gözlük” arkasından görülmesi zorunlu olan gerçekler midir?” (Mardin, 1992: Bölüm II). Mardin’in teşbihi delalet edecek olursa, sahnelenen ve halkın gündelik yaşantısı içindeki oyunların farklı gözlüklerle izlenmesi, incelenmesi gerekliliği önem taşımaktadır.

## KAYNAKLAR

**AKTAŞ, G.** (2017). Doğaçlama ve Halk Danslarında Zaman, Mekân ve Müzik Bağlamında Örnekler. *Avrasya Bilimler Akademisi Sosyal Bilimler Dergisi*, 3. Uluslararası Müzik ve Dans Kongresi Özel Sayısı, 173-18. <https://doi.org/10.17740/eas.soc.2017.musdance3>

**CAMUS, A.** (1965). *Sanatçı ve Çağı*, Çev. Yıldırım KESKİN, Ankara: Bilgi Yayınevi, 19 Ekim 2019 tarihinde <https://ekitapcilar.com/albert-camus-sanatci-ve-cagi/> adresinden alınmıştır.

**CÖMERT, N.** (1996). *Halk Oyunlarının Sahnelenmesinde Dekor-Kostüm Tasarım Ve Uygulama Yöntemi Üzerine Bir Çalışma*, İstanbul Teknik Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Yüksek Lisans Tezi, İstanbul.

**DEMİR, S.** (2008). *Türk Halk Kültüründe Doğaçlama (İrtical) Geleneği ve Bu Geleneğin Türk Halk Tiyatrosundaki Yeri*, 31 Ekim 2019 tarihinde [https://www.academia.edu/32374410/T%C3%9CRK\\_K%C3%9CLT%C3%9CR%C3%9CND\\_E%4%9EA%C3%87LAMA\\_%C4%B0RT%C4%B0CAL\\_GELENE%C4%9E%C4%B0N\\_T%C3%9CRK\\_HALK\\_T%C4%B0YATROSUNDAK%C4%B0\\_YER%C4%B0\\_%C3%96ZET?source=swp\\_share](https://www.academia.edu/32374410/T%C3%9CRK_K%C3%9CLT%C3%9CR%C3%9CND_E%4%9EA%C3%87LAMA_%C4%B0RT%C4%B0CAL_GELENE%C4%9E%C4%B0N_T%C3%9CRK_HALK_T%C4%B0YATROSUNDAK%C4%B0_YER%C4%B0_%C3%96ZET?source=swp_share) adresinden alınmıştır.

**EKİCİ, M.** (2003). Selim Sırrı Tarcan’ın Bir Makalesi “Yeni Zeybek Raksı”, *Milli Folklor Dergisi*, 57, 10-25.

**EKMEKÇİOĞLU, İ.** (2008). Geleneksel Giysilerin Halk Oyunları Kostümlerine Geçişinde Ortaya Çıkan Dejenerasyon. M. Tekin Koçkar (Ed.), *Halk Kültüründe Giyim - Kuşam ve Süslenme Uluslar Arası Sempozyum Bildirileri* (s.368-373). Eskişehir: Eskişehir Osman Gazi Üniversitesi.

**EROĞLU, T. & YATMAN, E.** (2008). Türk Halk Oyunlarında Giysi Sorunu ve Geleneksellik. M. Tekin Koçkar (Ed.), *Halk Kültüründe Giyim - Kuşam ve Süslenme*

Uluslar Arası Sempozyum Bildirileri (s.37-46). Eskişehir: Eskişehir Osman Gazi Üniversitesi.

**GAZİMİHAL, M., R.** (1991), *Oyunlarımızın Toplu Tasnifi - Türk Halk Oyunları Katalogu*, 19 Ekim 2019 tarihinde <https://ekitap.ktb.gov.tr/TR-79574/oyunlarımızın-toplu-tasnifi.html> adresinden alınmıştır.

**KAPLAN, M. vd.** (1981). *Atatürk Devri Fikir Hayatı II*, Ankara: Kültür Bakanlığı.

**KIZMAZ, İ.** (2013). *1960-1980 Yılları Arasında İstanbul'da Halk Dansları – Sözlü Tarih Çalışması*, İstanbul Teknik Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Yüksek Lisans Tezi, İstanbul.

\_\_\_\_\_ (2014). Geçmişten günümüze halk danslarında güncel bir tartışma; dinamik mi statik mi?, *International Journal of Human Sciences*, 11, 2, 914-930

**KEMALOĞLU, K., B.** (2012). *Türkiye’de halk danslarını sahneleme politikaları: Söylemler ve estetik yaklaşımlar*, Yıldız Teknik Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Doktora Tezi, İstanbul.

**MARDİN, Ş.** (1992). *İdeoloji, İletişim Yayınları*, 19 Ekim 2019 tarihinde <https://ekitapcilar.com/serif-mardin-ideoloji-toplu-eserleri-3> adresinden alınmıştır.

**MARSHALL, G. vd.** (1999). *Sosyoloji Sözlüğü*. Ankara: Bilim ve Sanat.

**MİRZAOĞLU, F., G.,** (2000). *Zeybek türküleri ve dansları*, Hacettepe Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Doktora Tezi, Ankara.

**ÖDEMİŞ, S.** (2011). Zeybeklerde dans ve müzik ilişkisi Dansa eşlikte ayağa çalma, *Porte Akademik*, 2, 383-388.

**ÖTKEN, N.** (2010). Geleneksel Ve Yeni Uygulamalar Üzerinden Halk Oyunlarının Sahnelenmesinde Kadın Ve Bedenin İmgeleri, *Yedi DEÜ GSF Dergisi*, 4, 49-54

**ÖZTÜRK, O., M.** (2003). *Zeybek kültürü ve müziği*, Hacettepe Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Yüksek Lisans Tezi, Ankara.

**ÖZTÜRKMEN, A.** (1998). *Türkiye’de Folklor ve Milliyetçilik*, İstanbul: İletişim, 1. basım.

**SARTRE, JP.** (1985). *Varoluşçuluk*, Çev. Asım BEZİRCİ, İstanbul: Say, 8. Basım.

**SU, R.** (2000). *Türk Halk Oyunları*, Ankara: T.C. Kültür Bakanlığı.

Taksim: Türk müzikisinde bir form (2010). TDV İslâm Ansiklopedisi içinde (Cilt 39, s. 478) İstanbul: TDV İslâm Ansiklopedisi

**TARCAN, S., S.** (1992). Halk Dansları ve Tarcan Zeybeği, *Folklor Doğru Dergisi*, 61, 173-193

**UÇMAN, A.** (1982). *Rıza Tevfik’in Tekke ve Halk Edebiyatı ile ilgili Makaleleri*, Ankara: Kültür ve Turizm Bakanlığı.

**UZUNKAYA, E.** (2005). *Halay türü oyunların özellikleri, dağılımı ve hareket yapılarının analizi*, İstanbul Teknik Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Doktora Tezi, İstanbul.

**UZUNKAYA, E. & AKBAL, Ö.** (2014). Türk Halk Danslarının İcrasında Bir Asma Davul Geleneği “Ayağa Çalma”. *Akademik Bakış Dergisi*, (44), 25, <https://dergipark.org.tr/tr/download/article-file/382873>